

EPISTEMOLOGÍA E HISTORIA DE LA CIENCIA

SELECCIÓN DE TRABAJOS DE LAS XIII JORNADAS
VOLUMEN 9 (2003), Nº9

Víctor Rodríguez
Luis Salvatico
Editores



ÁREA LOGICO-EPISTEMOLÓGICA DE LA ESCUELA DE FILOSOFÍA
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons atribución NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina



Entre razón y naturaleza Enseñanza del dibujo y educación de los sentidos en el Brasil del Siglo XIX

Renato Palumbo Dória*

Dibujo y conocimiento

En el siglo XVIII, a la par de las preocupaciones con relación a un destino pragmático para las Artes, el dibujo, entendido como disciplina del espíritu, se afianza también como instrumento privilegiado del conocimiento, no sólo en la formación de artistas sino también en la educación de una aristocracia ilustrada. Al considerarse la Geometría como base primera de la ciencia del dibujo,¹ de acuerdo con los supuestos neoclásicos, se establece una relación idealizada con la Naturaleza, basada en una mirada normalizadora. Se oponen así las nociones de Bello ideal (vinculada a la abstracción inteligible y selectiva), y de Bello natural (vinculada a una aprehensión más sensible de las formas), y el dibujo se revela como posibilidad de conocimiento intermediario entre esos polos.

En este panorama el barón Alexander von Humboldt recorrería, con Aimé Bonpland, América del Sur, entre 1799 y 1804, utilizando los más modernos instrumentos de medición entonces existentes. Maravillado por la diversidad de especies encontradas, Humboldt publicó en 1807 una versión en alemán de su obra *Ensayo sobre una geografía de las plantas*, dedicada a Goethe, que lo había influenciado en algunos conceptos relativos a la morfología. La obra traía en la portada, como alegoría de la Naturaleza, un grabado que representaba a la Diana de Éfeso y sus muchos senos siendo desvendada por Apolo, dios de las Musas y patrono de las artes. Se expresaba así en una imagen la concepción humboldtiana según la cual sería posible conocer la Naturaleza a través de la contemplación estética. Prevalciendo entonces, sin embargo, el abordaje científico de las ciencias naturales, se establecía con Humboldt una paradójica dependencia entre las esferas de la razón y de los sentidos.²

Considerando que las primeras obras realistas de paisajes y plantas tropicales fueron las realizadas en 1637 por los holandeses Frans Post e Albert Eckhout a servicio del príncipe Mauricio de Nassau en la región de Pernambuco, entonces bajo el dominio de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales, Humboldt escribía a Goethe, en 1810, que era imperativo "sentir la naturaleza" pues según él "quien sólo ve y abstrae puede pasar toda la vida en el medio de la ardiente vorágine tropical, analizando plantas y animales y creyendo que está describiendo la naturaleza que, no obstante, le será eternamente ajena."³

A pesar de no haber visitado Brasil, las ideas de Humboldt influenciaron a varios naturalistas y pintores que estuvieron en el país durante el siglo XIX, inspirando incluso, a través de Joaquim Lebreton, miembro del Institut de France y líder del grupo de artistas fran-

* Universidad de São Paulo.

ceses emigrados al Brasil en 1816, el proyecto de fundación de una escuela de artes en Río de Janeiro, de acuerdo con las referencias positivas de Humboldt a la Academia de San Carlos de México.

Naturaleza y barbarie

Ya en 1736, Jean-Jacques Rousseau, en su *Emilio*, se había preocupado por el dibujo en la educación de los jóvenes, los cuales no deberían copiar el trabajo de otros hombres sino tener como modelo a ser observado la propia Naturaleza. Criticando las restricciones de la enseñanza del dibujo (que comenzando por la copia de estampas⁴ y de moldes de yeso raras veces llegaba al llamado dibujo de lo natural),⁵ se anticipaba la comprensión del dibujo como disciplina de la educación general, de finalidades no exclusivamente artísticas.⁶ La doctrina neoclásica, sin embargo, considerando la observación de las obras clásicas como base del aprendizaje artístico, y que de la Naturaleza se deberían absorber sólo las formas de acuerdo con determinada idea de perfección, sería una doctrina triunfante, que permitiría el dibujo directo de lo natural solamente a aquéllos cuya mirada hubiera sido antes depurada pelas formas regulares y armoniosas de lo bello ideal.

Los manuales de enseñanza del dibujo, de gran difusión desde el siglo XVIII, reflejarían de modo acentuado estas preocupaciones, de acuerdo con el proyecto iluminista de divulgación del conocimiento. En 1801 se publicaba en Lisboa *A Arte da Pintura* ("El arte de la pintura"), traducción de una obra francesa, que definía ya en su primer precepto, titulado "Do Bello" ("De lo Bello"), la conveniente actitud que se debería tomar delante de la Naturaleza, en la cual era esencial conocer sus más bellas obras, "elegidas según el gusto y manera de los antiguos," pues sobrepasando esta frontera no habría más que "una barbarie ciega, y temeraria." A pesar de que "amamos lo que no conocemos," el autor advertía que "el azar no ofrece siempre lo decente y lo bello, aún siendo lo que ofrece verdadero y natural," y concluía que "no debe el pintor imitar servilmente la naturaleza, sino que como árbitro soberano de su arte elegirá lo más bello, [y] enmendará lo menos bello, o defectuoso..."⁷

Avanzando en estas consideraciones un precepto siguiente, titulado "Deve acomodar-se a Natureza ao Genio" ("Debe acomodarse la Naturaleza al Genio"), se argumentaba empero a favor de un equilibrio entre estudio y Naturaleza, considerando que no debía entenderse que solamente "el genio y la memoria de las cosas vistas basten para hacer un bello cuadro, sin el auxilio de la incomparable maestra, la naturaleza, que siempre debemos tener presente como testigo de la verdad." Este precepto no obstante terminaba de modo casi enigmático, y se alertaba que se podrían "cometer infinitos errores de toda especie," pues éstos "son tan frecuentes, y espesos, como los árboles en un bosque; y entre la gran cantidad de caminos que nos extravían, sólo hay uno bueno, que nos conduce felizmente al fin que nos proponemos, de la misma suerte que entre muchas líneas curvas no se encuentra más que una recta."⁸

Llaman allí la atención estas analogías, en que el autor compara muy significativamente los infinitos errores a los que estamos sujetos con los árboles en un bosque y con los caminos que nos extravían, de los cuales sólo hay uno bueno, y con las muchas líneas curvas, entre las cuales se encuentra más que una recta. Conjugando problemas estilísticos y filosó-

ficos – y en la medida en que el neoclásico privilegiaba la racionalidad de la línea y operaba una especie de plana, eliminando una sinuosidad y subjetividad anteriores, manieristas y barrocas – este discurso reverbera cierto platonismo y sugiere alcanzar en la Naturaleza, a través de un abordaje idealizado de la forma, una verdad de carácter geométrico, más allá de la apariencia inmediata de los cuerpos visibles y libre de los engaños e ilusiones a los que nos llevarían nuestros sentidos. Determinando el Orden de los estudios a ser adoptado, se definía así la necesidad de comenzar por la Geometría para sólo después seguir con la práctica del dibujo según los antiguos griegos.

Encontrar a veces monstruos

En el siglo XIX, llamado por algunos autores de siglo de la pedagogía,⁹ se determina la formación de una mirada específica sobre la Naturaleza, en un proceso de educación de los sentidos en el cual la pintura de paisaje y la ilustración científica se revelarían como lenguajes fundamentales, mediando las relaciones entre universo de la cultura y mundo natural.

En 1835, el francés Félix-Émile Taunay,¹⁰ director de la Academia Imperial de las Bellas Artes de Río de Janeiro, en su discurso a los alumnos de la recién instalada institución, retomaba en sus preocupaciones por el llamado estudio del desnudo los tópicos de la doctrina neoclásica. Considerando insuficientes los resultados de las clases del modelo vivo, Taunay culpaba de ello a la falta, como “preparación necesaria para este ejercicio” de “la constante meditación de la estatuaría antigua, cuyos ejemplares en la academia, confieso la verdad, son insuficientes en número.”

Clasificando esta estatuaría como “legado de la civilización griega” y “legítima fuente del más fecundo principio de las artes de imitación, la armonía de las líneas,” Taunay concluía con la afirmación de que si al artista “le falta el dibujo,” éste no llegará al “llegará al grado más elevado en la representación de la belleza, no sabrá idealizar la figura humana, este maestro de obra de la creación visible.”¹¹ Al dibujo del modelo vivo sólo deberían tener acceso por lo tanto los estudiantes ya entrenados en el estudio de la figura humana a través de la copia de estampas y yesos clásicos,¹² lo que habría ya supuestamente conformado en ellos una visión superior, inmune a las imperfecciones de los cuerpos particulares. Tomando como paradigma de lo Bello ideal la llamada estatuaría antigua, Taunay elige el dibujo como centro de este aprendizaje, a través del cual se podría ascender al sentimiento grandioso que rige las leyes internas de esta noble armonía

La aclimatización de estos ideales en el Brasil de principios del siglo XIX encontraría, sin embargo, obstáculos aparentemente prosaicos, reveladores de los inevitables conflictos con los dogmas neoclásicos: tras establecerse desde 1831 en los estatutos académicos la clase del modelo vivo, sólo en 1833 se obtendrían los fondos necesarios para su implantación. ¿Cómo encontrar, sin embargo, en un ambiente social muy diverso al europeo, hombres aptos para servir de modelos en estas clases? Tras infructíferas tentativas, imputadas a las *circunstancias peculiares de la tierra*,¹³ y después de haberse rechazado a un candidato *inhábil para la función en razón no sólo de ser un hombre de edad, sino también estropeado*,¹⁴ se adoptó una medida radical. El 10 de abril de 1834, el periódico Correio Oficial publicaba el siguiente anuncio, que especificaba las cualidades que debería poseer el modelo:

A Academia das Bellas Artes, para equiparar os meios de estudo, que ella offerece aos Alunos, como os das mais Academias da Europa, necessita de hum homem Branco, Nacional ou Estrangeiro, robusto e jovem, que sirva de modelo. Quem estiver nas mencionadas circunstâncias pode-se dirigir á mesma Academia na travessa do Sacramento, das onze horas da manhã até ás duas da tarde, para tratar do ajuste, que será favorável.¹⁵

Pasado sólo un año, sin embargo, la congregación volvía a quejarse de la falta del modelo vivo, pues se había rechazado al individuo que había en ese período servido como tal en función de su “estado de decadencia avanzada.”¹⁶ Dispuesta a todo, la sección académica del 4 de abril de 1835 concluía con la recomendación de que se retomaran los esfuerzos mutuos para encontrar un modelo capaz, no excluyendo para el efecto aceptar finalmente a “algún hombre de color o incluso esclavo negro.”¹⁷

Cerca de diez años después de estos acontecimientos, un artículo del Minerva Brasileño, citando los beneficios que las artes derraman sobre la Industria y la capacidad del estudio de las artes liberales de edulcorar las costumbres y desterrar la ferocidad, se refería a las virtudes especialmente operadas por las Bellas Artes pues, según el artículo, “... os povos que se dão a esta cultura do belo como que adquirem um novo sentido que lhes faz perceber novas harmonias na natureza.”¹⁸ (“... los pueblos que se dan a esta cultura como que adquieren un nuevo sentido que les hace percibir nuevas armonías en la naturaleza”). Armonías éstas que una mirada no preparada, todavía no iluminada por lo Bello Ideal, jamás alcanzaría.

Se comenzaban sin embargo a hacer notar, en oposición a las metodologías académicas, el influjo de otras actitudes delante de la Naturaleza. En ese mismo artículo del Minerva Brasileño, por lo tanto, después de lamentarse de que en las Bellas Artes y en la literatura los iniciantes se hubieran por mucho tiempo limitado a imitar tipos antiguos, “de admirable belleza, pero cuya reproducción continua venía a ser monótona,” se exaltaban los pocos espíritus independientes, que “dejando el camino recorrido por el género clásico, se aplicaron al estudio y a la pintura de la naturaleza bajo nuevos aspectos,” espíritus que, alejándose de los modelos de convención, “encontraron a veces monstruos.” De ese modo, se consideraba lícito “que se desvaríen un poco los que salen de las sendas ordinarias y conocidas.”¹⁹

Sería así frecuente en el siglo XIX el conflicto entre una visión idealizada de la Naturaleza, mediada por el estudio de las formas clásicas, y que caminaba hacia una abstracción de las formas naturales y captaba bajo la piel de los objetos particulares una armonía de carácter geométrico, y la búsqueda de una observación más directa, que tomara en cuenta la apariencia exterior de las formas retratadas. Un artículo de 1845, refiriéndose a los paisajes de Abraham Louis Buvelot expuestos en el salón de la Academia de las Bellas Artes de Río de Janeiro, los elogiaba por ser llenos de verdad y discurría sobre los cuidados necesarios del artista en el trato con la naturaleza brasileña. Considerando su vista del Corcovado bella y grande, próxima de la rica y lujuriosa naturaleza del Brasil, y su vista de Botafogo llena de sol y de calor, y afirmando que la Naturaleza es su único maestro, el mismo artículo advertía que el artista estaba en buen camino, pues “sus propios defectos provienen de la riqueza de su imaginación; porque no debe evitar sino un poco de exageración en la repre-

sentación de una naturaleza ya por sí grandiosa”²⁰ Relacionando a la Naturaleza (considerada como fuente de los propios talentos y aptitudes artísticas)²¹ los conceptos de verdad y de belleza, el artículo se refería a otro cuadro en exposición, condenando su color, pues éste “aunque agradable a la vista, no siempre es natural.”²²

En 1855, Manuel de Araújo Porto Alegre, entonces director de la Academia Imperial de las Bellas Artes de Río de Janeiro, en la tentativa de reformar la enseñanza de la institución según principios modernos y científicos, criticaba el programa de enseñanza presentado por el Sr. Müller, profesor de la clase de Paisaje, flores y animales. Considerando el objetivo del gobierno Imperial de “crear retratistas de esta nuestra fecunda, bella y variada naturaleza para volverla conocida en todo el orbe por medio de fieles trasuntos,”²³ Araújo Porto Alegre se quejaba de la “falta absoluta que tenemos de ejemplares americanos en sus formas,” lo que llevaba al “Sr. Profesor a recurrir a los ejemplares europeos, a fines de adiestrar al alumno en la práctica manual del dibujo.”²⁴ Este sistema estaba así condenado por la tardanza en pasar al estudio directo de lo natural, habituando viciosamente a los alumnos a la copia de la Naturaleza extranjera.

Se hacía necesario formar en el propio país artistas capaces de comprender las peculiaridades de la Naturaleza local, lo que incluso los grandes pintores europeos de paso por el país no habían sido capaces de alcanzar, produciendo obras en las que el “toque del follaje de los árboles, de los parásitos, de las bromelias, de las gramíneas o tacuaras, y de las plantas acuáticas, no era exacto, ni tampoco la colocación de estas plantas localizada convenientemente” ¿No debería ser el paisajista un “auxiliar poderoso del viajero, del geógrafo y del naturalista”? Era necesario que el pintor de paisajes poseyera por lo tanto conocimientos de botánica, geología e incluso meteorología, sin los cuales nunca podría “percibir la diferencia que existe entre las diversas formaciones de terrenos, ni el carácter peculiar de las rocas, según su primitiva o secundaria estructura, ni las plantas que conviene situar en estos lugares, y en sus climas propios.”²⁵ Hacía allí eco nuevamente el proyecto de Humboldt, de integrar ciencia y arte a través de la pintura de paisaje, que debería contemplar la Naturaleza en su gran totalidad, como un extenso organismo vivo, captando la acción conjunta de los elementos naturales y tomándose en cuenta desde las condiciones climáticas hasta el crecimiento de las plantas y las calidades del suelo.

Conclusión

A fines del siglo XIX se haría notar un cambio significativo en las concepciones relativas a la enseñanza del dibujo. En 1879, la *Revista Musical e de Bellas Artes*, en el artículo titulado justamente El estudio de lo natural, comentaba la superioridad de éste sobre el viejo sistema de copiar litografías de Julien.²⁶ Citando a Viollet-le-Duc, se afirmaba que incluso en Portugal “que en bellas artes está lejos de ser un país adelantado, ya hacía muchos años se adoptó... el sistema de poner al discípulo ya en los primeros días en contacto con lo natural.”²⁷



Litografías del *Cours Elementaire de Dessin Julien*, Siglo XIX.

La pintura de paisaje, reflejando ese cambio, valoraría ya no más sólo la idealización de la belleza natural sino también la fidelidad al ambiente retratado. Refiriéndose al pintor Nicola Antonio Facchinetti, la misma *Revista Musical e de Bellas Artes* aproximaba así su proceso de trabajo al del dibujante-naturalista: “Con el caballete, la tela y la caja de pinturas a cuestras, a modo de mochila, helo trepando por las... montañas de Minas, o embreñándose por los sertones.” Evaluando un cuadro del artista expuesto en la tienda *À la Glacè Elegante*, que representaba la selva de la Tijuca, se juzgaba que éste daba “una idea bastante aproximada de nuestra naturaleza y, en Europa, sería extremadamente apreciada.”²⁸ Elogiando la exactitud casi fotográfica de sus telas, a pesar de condenar una minucia a veces exagerada, el artículo exaltaba aún la gran contemplación de lo natural de Facchinetti, argumentando finalmente en su defensa que su manera de tratar la Naturaleza se colocaba en

oposición a las “mediocridades” que acastilladas en la ignorancia y en las teorías metafísicas quieren oponer un dique insuperable a las doctrinas modernas.

Los conflictos en el ámbito artístico entre conocimiento e idealización de la Naturaleza se vinculan así a conflictos en el interior de la propia ciencia y cultura del siglo XIX, que los límites de la presente ponencia no permiten abordar.

La ilustración científica, deteniéndose sobre la apariencia singular de la realidad, se volcaría también sobre lo tenido como feo o anómalo, y el avance de las llamadas ciencias naturales demandaría nuevos procedimientos de colecta, conservación, clasificación y análisis. El dibujo adquiriría así el estatuto de instrumento científico, no sólo como registro visual sino también como medio de observación *in situ*, lo que posibilitaba una mejor comprensión de cada hábitat.²⁹ El grandioso proyecto de Alexander von Humboldt de alcanzar a través de las Artes una visión integral, atribuyendo a la pintura de paisaje el poder de reunificar estéticamente las varias ciencias de la Naturaleza, sería sin embargo un proyecto casi totalmente fracasado.

Notas

¹ El matemático portugués Francisco Villela Barbosa, en su *Elementos de Geometria*, publicado en Lisboa en 1816, reflexionaba así sobre la necesidad de difundir entre los jóvenes lo que llamaba de *espíritu geométrico*: “... o primeiro, e sem dúvida o maior de todos os frutos, que nos devemos propor tirar do estudo desta Sciencia, é o de criar, e formar na Mocidade o espírito da Exactidão; falo do *espírito Geométrico*, o único que, segundo a expressão de outro sábio, é a verdadeira fonte do discorrer, do inventar, e do saber.” (Barbosa, p. VII).

² Esta obra traía una serie de grabados realizados a partir de dibujos y bocetos del propio Humboldt.

³ *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt* Berlin. Ludwig Geiger, 1909. Goethe a su vez homenajearía a Humboldt en su novela *Las afinidades electivas*, en la cual el personaje Odilia escribe en su diario: “Sólo es digno de respeto el naturalista que sabe describir y representar el más extraño con relación al lugar en que se encuentra. ¡Cuánto me gustaría oír, por lo menos una vez, a Humboldt!” Ambas citaciones se encuentran en Löschner, p. 9-10.

⁴ Grabados utilizados como modelo para este aprendizaje.

⁵ Dibujo de observación directa sobre los seres y objetos de la naturaleza.

⁶ Denis Diderot, haciendo eco a estas ideas en 1765, afirmaría que “el que desprecia la naturaleza a favor de lo antiguo corre el riesgo de volverse frío y sin vida” (Morais, p. 116-117).

⁷ Fresnoy, p. 7.

⁸ Fresnoy, p. 19.

⁹ Cambi, p. 9.

¹⁰ Félix-Émile Taunay llega al Brasil en 1816, hijo de uno de los artistas emigrados en aquella ocasión, el pintor de paisajes Nicolas Antoine Taunay. Johann Moritz Rugendas (después conocido por sus paisajes latinoamericanos, sobretodo de México, realizados bajo la influencia de las ideas de Humboldt), en su primera estada en América del Sur, en el Brasil entre 1822 e 1825, como dibujante de la expedición Langsdorff, hizo contacto con la familia Taunay, visitándolos en su residencia en la selva de la Tijuca. Al abandonar esta expedición, Rugendas sería sustituido por el talentoso joven Adrien-Aimé Taunay, hermano de Félix-Émile, que moriría ahogado durante el viaje. Vale registrar, ampliando estos puntos de contacto, que los grabados para el libro de Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, fueron realizados entre 1827 e 1835, a partir de dibujos seleccionados por el propio Humboldt.

¹¹ Libro de registros de las actas de la Congregación de la *Academia Imperial das Belas Artes*, 19/12/1835 (Museo Dom João VI, UFRJ).

¹² A fines del siglo XVIII, se envió una colección de yesos clásicos desde la Academia de San Fernando, en Madrid, hasta la Academia de San Carlos, en México, la primera academia de bellas artes de América: “... una

galería de arte, abierta lo mismo a estudiantes que al público, era la señal de que la Academia estaba completa... la colección de San Carlos de Nueva España incluía no sólo las copias de figuras clásicas de la mitología – como Baco, Venus y Mercurio – sino también modelos de galerías famosas de España e Italia...” (Brown, p. 10-13).

¹³ Libro de registros de las actas de la Congregación de la Academia Imperial de las Bellas Artes, 16/10/1833

¹⁴ Libro de registros de las actas de la Congregación de la Academia Imperial de las Bellas Artes, 07/03/1834.

¹⁵ *Correio Official* N 79, 10/04/1834, p. 316.

¹⁶ Libro de registros de las actas de la Congregación de la Academia Imperial de las Bellas Artes, 04/04/1835

¹⁷ Siendo la *ciencia de las sombras* una parte esencial del estudio del dibujo, utilizar como modelo a un hombre negro sería una extrema concesión, no sólo porque las proporciones de su cuerpo eran entonces generalmente consideradas *incorrectas*, sino también porque ese cuerpo traía nuevas dificultades para el tratamiento del llamado *claroscuro*, dado que los alumnos habían previamente habituado la mirada a las superficies luminosas de las figuras clásicas.

¹⁸ “Progressos do século atual” (“Progresos del siglo actual”), in *Minerva Brasileira, Jornal de Ciencias, Letras e Artes. Publicado por huma Associação de Litteratos*. 01/11/1943

¹⁹ “Progressos do século atual” (“Progresos del siglo actual”), in *Minerva Brasileira, Jornal de Ciencias, Letras e Artes. Publicado por huma Associação de Litteratos*. 01/11/1943

²⁰ *Minerva Brasileira*, N 5, 15/01/1845

²¹ Sobre la idea recurrente de la Naturaleza como engendradora de los *Genios artísticos*, *Revista Musical e de Bellas Artes* reflexionaría irónicamente, ya en 1880, que a pesar de haberse escrito que “... o céu azul e profundo, densamente constellado da Grécia, devia dar como resultado inevitável essa maravilhosa intuição do bello com que eram dotados os compatriotas de Péricles...” (“... el cielo azul y profundo, densamente constelado de Grecia, debía dar como resultado inevitable esa maravillosa intuición de lo bello con que estaban dotados los compatriotas de Pericles”), había algo de inconveniente en esta lógica, pues “... o nosso firmamento reclama vantagens sobre o da Grécia... e entretanto. hélas! Apezar dessa influência sideral a nossa América do Sul continua desprovida de inspirações artisticas; ao Parthenon apenas podemos oppôr o edificio da Imprensa Nacional, e a produção mais conhecida da escultura contemporânea entre nós é o Cupidinho da fonte do Passeio Publico...” (“... nuestro firmamento reclama ventajas sobre el de Grecia... y sin embargo. hélas! A pesar de esa influencia sideral nuestra América del Sur continúa despojada de inspiraciones artisticas, al Partenón apenas podemos oponer el edificio de la Imprenta Nacional, y la producción más conocida de la escultura contemporánea entre nosotros es el pequeño Cupido de la fuente del Paseo Público.”) In *Revista Musical e de Bellas Artes. Semanário Artístico*, nº 31, p 1, 23/10/1880.

²² *Minerva Brasileira*, N 5, 15/01/1845

²³ Transunto: del latín *transumptus*, con el sentido de copia exacta, reproducción, ejemplo y modelo.

²⁴ Ejercicio del dibujo a partir de copia de estampas.

²⁵ (Porto-Alegre, p. 51-55).

²⁶ *O Cours Julien* fue una de las publicaciones de enseñanza del dibujo más populares del siglo XIX.

²⁷ *Revista Musical e de Bellas Artes. Semanário Artístico*, nº 30, p. 5, 26/07/1879

²⁸ *Revista Musical e de Bellas Artes. Semanário Artístico*, nº 40, p. 5, 04/10/1879

²⁹ Vale recordar aquí las imágenes producidas en el siglo XIX en el Brasil por la expedición de Spix y Martius, que retrataba tipos afectados por enfermedades supuestamente causadas por cruces raciales *degenerativos*, y las realizadas por José dos Reis Carvalho en una expedición científica por el Estado brasileño de Ceará, que registraba las deformaciones provocadas por enfermedades endémicas de la región (Museo D João VI, UFRJ). En México podemos citar las imágenes exhibidas por la revista *El Mosaico Mexicano*, publicada entre 1836 y 1842 (Trabulsee, p. 60, 62), y las publicadas a fines del siglo XIX en *La Naturaleza*, revista de la Sociedad Mexicana de Historia Natural, sobre diversos vegetales *monstruosos* (Trabulsee, p. 172-3, 281, 283).

Referencias bibliográficas

Barbosa, Francisco Villela (1816), *Elementos de Geometria* Lisboa: Academia Real das Sciencias
Brown, Thomas A (1976), *La Academia de San Carlos de la Nueva España* México: SepSetentas.

- Cambi, Franco (1999), *História da Pedagogia* São Paulo: Unesp.
- Correio Oficial* N° 79 Rio de Janeiro, 10/04/1834, p. 316.
- Diderot, Denis (1988), *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid. Tecnos.
- Epocha, A*: Ano I, N° 1. Rio de Janeiro, 14/11/1875, p10.
- Esthetica Positiva* In *Revista Musical e de Bellas-Artes*, Semanário Artístico, N° 20, Rio de Janeiro, 17/05/1879, p. 2.
- Fresnoy, C.A. do, Ferreira, Jeronymo de Barros (1801), *A Arte da Pintura*. Lisboa. Arco do Cego.
- Jacobs, Michael (1995), *The Painted Voyage Art, Travel and Exploration 1564-1875* London. British Museum.
- Libro de registros de las Actas de la Congregación de la Academia Imperial de las Bellas Artes* Museo Dom João VI, Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Molina, Juan José Gómez (comp) (1995), *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Morais, Frederico (1991), *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p. 116-117.
- Minerva Brasiliense*, N 5, 15/01/1845.
- Porto-Alegre, Araújo (1959). Citado por Alfredo Galvão in "Manuel Araújo Porto-Alegre. Sua influência da Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, N 14 Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Cultura, 1959 p. 51-55.
- Progressos do século atual*. In *Minerva Brasiliense, Jornal de Ciencias, Letras e Artes* Publicado por huma Associação de Litteratos. Rio de Janeiro, 01/11/1943
- Revista Musical e de Bellas Artes Semanário Artístico*. Rio de Janeiro, 26/07/1879, 04/10/1879, 23/10/1880.
- Toman, Rolf (comp.) (2000), *Neoclasticismo y Romanticismo. 1750-1848* Colonia. Könemann.